

Marguerite Yourcenar et la traduction littéraire

Jean Darbelnet

Volume 12, numéro 1, avril 1979

Marguerite Yourcenar

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500480ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500480ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Darbelnet, J. (1979). Marguerite Yourcenar et la traduction littéraire. *Études littéraires*, 12(1), 51–63. <https://doi.org/10.7202/500480ar>

MARGUERITE YOURCENAR ET LA TRADUCTION LITTÉRAIRE

jean darbelnet

Femme de lettres, romancière, Marguerite Yourcenar peut aussi revendiquer le titre de traductrice littéraire. Certes, ce n'est là qu'une partie marginale de son œuvre. Pour ne parler que du domaine anglais qui seul nous concerne ici, ce n'est qu'accessoirement et à de longs intervalles qu'elle a, en l'espace d'une trentaine d'années, traduit trois œuvres de langue anglaise : *The Waves*, de Virginia Woolf, en 1937, *What Maisie Knew*, d'Henry James, en 1947¹, et des *Poèmes* d'Hortense Flexner, en 1969. À cela s'ajoute un recueil de « Negro Spirituals » paru en 1964, sous le titre de *Fleuve Profond, Sombre Rivière*.

L'échelonnement de ces traductions montre bien que l'auteur n'a pas fait carrière dans la traduction professionnelle, mais on peut y voir en même temps la marque d'un intérêt soutenu pour une activité parallèle à la création littéraire et qui en participe dans une mesure non négligeable, même si certains la considèrent comme lui étant inférieure.

Dans le cas de Marguerite Yourcenar, cette fidélité à l'opération traduisante dans un domaine éminemment littéraire semble indiquer que, pour elle, la traduction n'est pas indigne d'un écrivain, qui peut y trouver, justement, l'occasion d'exercer ses dons d'une façon, somme toute, peu différente de sa manière habituelle. On remarquera également qu'elle a été surtout attirée par la poésie. La bonne prose courante n'est en fait représentée dans son œuvre que par celle d'Henry James, si l'on veut bien considérer que la prose de Virginia Woolf est pénétrée de poésie, et que les « Negro Spirituals » et, à plus forte raison, les poèmes d'Hortense Flexner relèvent directement de la poésie en tant que genre.

Romancière dont la réputation en France et à l'étranger n'a cessé de s'affirmer au cours des cinquante dernières années, Marguerite Yourcenar se place donc parmi les écrivains qui deviennent momentanément traducteurs lorsqu'ils

sentent une affinité suffisamment forte entre leur génie et celui d'un autre auteur pour éprouver le besoin de le traduire.

Pour la commodité de notre propos, il convient de distinguer, en l'état actuel des choses, trois sortes de traducteurs : le traducteur technique qui, aujourd'hui et surtout en Amérique du Nord, a le plus de prestige et est le mieux rémunéré ; le traducteur littéraire qui gagne sa vie, au moins partiellement, en traduisant des œuvres littéraires que lui propose un éditeur ; et en troisième lieu, l'écrivain qui, sportivement si l'on peut dire, choisit de se soumettre à l'épreuve qui consiste pour lui à rendre dans sa langue maternelle, avec des effets analogues, une œuvre hautement individualisée conçue dans une langue étrangère. C'est dans cette optique que se place Heinrich Böll quand, s'entretenant avec René Wintzen, il avoue prendre plaisir à écrire en allemand une œuvre pensée dans une autre langue ; il trouve même « très beau de transcrire dans sa propre langue les expressions très compliquées d'une langue étrangère ». C'est pour lui, dit-il, un travail tout aussi créateur que celui qui consiste à exprimer directement sa pensée dans sa langue maternelle. Et il regrette que les écrivains ne s'intéressent pas davantage à l'acte de traduire. Notons en passant qu'il a été, avec sa femme, traducteur professionnel et que le côté mercenaire de cette activité ne l'a pas rebuté. Il est exact par ailleurs que les écrivains-traducteurs amateurs sont peu nombreux. Sans chercher à être exhaustif, nous dirons que Marguerite Yourcenar prend place aux côtés de Gide, traducteur de Shakespeare et de Conrad, et de Julien Green, traducteur de Péguy, deux écrivains qui, soit dit en passant, ont, comme elle, accordé beaucoup d'attention à l'écriture.



Il n'est pas utile d'insister ici sur une différence importante entre les conditions de travail du traducteur professionnel et celles du traducteur amateur. Le traducteur professionnel, qu'il travaille dans le domaine scientifique ou dans le domaine littéraire, traduit généralement sur demande. Il ne choisit pas les textes ou les œuvres qu'il traduit ; ce n'est donc qu'accidentellement qu'une affinité existe entre l'œuvre proposée au traducteur littéraire ou professionnel et la sensibilité de

celui-ci. L'avantage du traducteur écrivain est que, n'étant pas obligé de traduire, il peut suivre son inclination. Sans vouloir, ce qui serait injuste, établir une hiérarchie entre les résultats des deux activités considérées ici, on ne saurait sous-estimer le privilège qu'est pour l'écrivain la liberté d'accepter ou de refuser une traduction et par conséquent de choisir ce qui lui convient comme étant bien accordé à sa sensibilité personnelle.

Cela ne change rien à la différence importante qui existe entre la traduction littéraire, du professionnel ou de l'amateur, et la traduction technique. Devant la primauté actuelle, dans notre société technologique, de la traduction technique, qui nécessite des effectifs croissants et tire une crédibilité accrue de l'appareil scientifique (banques de données, machines à traduire) souvent mis à sa disposition, il semble à propos de dégager l'originalité de la traduction littéraire et de souligner aussi ses rapports avec la langue en général.

On commencera cependant par rappeler ce que ces deux sortes de traduction ont de commun au départ. Qu'il faille traduire un poème ou un texte scientifique, il s'agit essentiellement de faire passer d'une langue dans une autre le contenu sémantique du texte, sans rien ajouter et sans rien retrancher, et en préservant, à la fois, la hiérarchie syntaxique et la tonalité de l'ensemble. Au-delà de ce principe, les similitudes cèdent la place aux dissemblances. Pour commencer, s'il est vrai que toute traduction exige une connaissance adéquate des deux langues (et non pas seulement de la langue de départ), il n'est pas sûr que ce soit vrai au même degré du traducteur technique et du traducteur littéraire. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

En attendant, la différence essentielle est que le traducteur technique doit autant que possible connaître par le dedans les réalités dont traitent les textes qu'il a à traduire. Cela lui impose une lourde charge de spécialisation et de documentation. L'idéal serait même qu'il soit spécialiste devenu traducteur (situation rarement réalisée) plutôt que traducteur obligé de s'initier à des réalités nouvelles pour lui. Pour des raisons faciles à comprendre et qui tiennent à l'organisation du travail dans les services de traduction, on ne peut guère éviter la polyvalence, et rares sont les traducteurs qui

peuvent se cantonner dans un seul secteur. Quoi qu'il en soit, les rapports entre fond et forme ne peuvent pas être les mêmes dans les deux sortes de traduction envisagées ici. En traduction technique, il faut trouver (et généralement il n'y en a qu'un) le terme qui recouvre exactement la réalité à désigner. D'où l'importance de la documentation, que fournissent les textes à dépouiller, les dictionnaires spécialisés et ces nouveaux répertoires que sont les banques de données. Si le terme cherché est introuvable, on peut être amené à proposer un néologisme. (Comment dit-on « Citizens band radio » en français ?) De toute façon, une fois adopté, au moins provisoirement, ce terme restera disponible *ne varietur*, et ce point constitue une différence essentielle avec la traduction littéraire. Pour le terminologue, en effet, l'idéal serait que ce terme n'ait qu'un seul sens, mais le principe selon lequel un signifiant ne devrait avoir qu'un seul signifié et un signifié un seul signifiant n'a dans la réalité qu'une application limitée. D'où l'importance du domaine d'emploi à l'intérieur duquel une monosémie relative peut être réalisée. Ainsi *opération* n'a qu'un sens dans chacun des quatre principaux domaines d'emploi que l'usage reconnaît à ce mot. On notera aussi qu'il n'y a guère que deux niveaux de langue en terminologie, les mots de métier doublant, dans une certaine mesure, les termes techniques au niveau familier.

Il en résulte que la langue technique donne l'impression d'être unidimensionnelle et ce caractère exclut la dialectique qui s'établit normalement entre l'écrivain, créateur ou traducteur, et les mots qu'il emploie, et qu'il possède en quasi-totalité. Car s'il lui arrive de chercher un terme rare, il s'agit généralement d'une vérification. Dans l'ensemble il puise dans son propre fonds, dans l'expérience qu'il a de sa propre langue. Le traducteur technique, au contraire, emploie fréquemment des termes qu'il vient de puiser dans sa documentation, imprimée ou sur ordinateur, et il est normal qu'une fois stéréotypés, ces éléments de son vocabulaire fonctionnent mécaniquement, automatiquement, dans le cadre des équations établies lors de leur adoption et sans qu'il y ait nécessairement retour à la réalité ainsi représentée. Ils deviennent alors une sorte d'algèbre. Même quand ils ne sont pas des sigles, dont on sait que la motivation est éphé-

mère et qu'ils deviennent vite opaques sauf pour le spécialiste.

C'est sous un aspect tout autre que se présente le vocabulaire des textes littéraires qui est général et non sectoriel, et qui se situe à plusieurs niveaux allant du familier au poétique en passant par la langue écrite neutre et la langue oratoire. La monosémie n'y apparaît pas comme une exigence et le contexte remplace le domaine d'emploi. On sait que le contexte se renouvelle à l'infini dans le discours et que même là où il ne change pas le sens d'un mot, il en modifie au moins la valeur ou simplement la coloration. Le terme technique est, nous l'avons vu, à l'emporte-pièce ; il a un contour nettement délimité et il est sans profondeur. Son sens est fixé une fois pour toutes par rapport à la chose qu'il désigne. Il est essentiellement un signe et fonctionne comme un jeton ou un billet de banque. Il n'est pas un objet ayant sa substance, sa forme, sa couleur, sa résonnance propres, ce qu'on appelle ses harmoniques, et il est ainsi l'opposé du mot usuel ou littéraire.

Cette différenciation entre deux modes d'expression, technique et littéraire, tient en grande partie à ce que la langue véhicule à la fois des valeurs intellectuelles et des valeurs affectives. Celles-ci sont souvent au premier plan, aussi bien dans l'usage quotidien que dans la création littéraire. Elles expliquent ce qui constitue la différence essentielle entre la langue de la technique et celle des œuvres littéraires qui puise largement dans le fonds commun. Un romancier américain contemporain, John Updike, expliquant comment il conçoit l'art d'écrire, a fait des remarques fort pertinentes sur l'aspect langagier de la création littéraire. Il pense que l'œuvre d'un écrivain doit être lue lentement, car une lecture rapide laisse forcément de côté la dimension esthétique — tactile, va-t-il jusqu'à dire — du langage, qui est pour Updike chose sensuelle : Celui qui s'efforce de bien écrire fait avec les mots ce que le sculpteur fait avec sa glaise.

Le traducteur littéraire, professionnel ou amateur, doit modeler son style sur celui de l'auteur qu'il traduit, compte tenu des différences qui existent entre les caractéristiques des langues en présence. Il doit prêter attention, tout comme

un auteur (ce qu'il est d'une certaine façon), aux niveaux de langue, aux nuances de sens et aux valeurs de chaque vocable. On notera à ce propos que le traducteur technique a surtout affaire à une nomenclature, tandis que son confrère littéraire travaille principalement dans le domaine du discours dont les éléments sont aussi changeants que les vagues de la mer. Sa réussite dépend évidemment beaucoup de la propriété des mots qu'il choisit, mais au moins autant de l'aisance de sa syntaxe.



Si nous nous sommes attardés à ce parallèle entre les deux fonctions de la traduction dans la société d'aujourd'hui, c'est parce qu'il convenait, par voie de contraste, de montrer comment la traduction littéraire tire son originalité du fait qu'elle est très proche de la création littéraire, qu'elle peut, depuis Amyot, se réclamer d'une tradition fort honorable et constitue en quelque sorte un genre.

Nous pouvons maintenant examiner la façon dont Marguerite Yourcenar s'est acquittée de sa tâche dans ce domaine et jusqu'à quel point on peut porter un jugement sur la qualité de ses traductions.

Dans cet examen, nous tiendrons compte, entre autres, des trois principes suivants. D'abord celui qu'a énoncé Hilaire Belloc, à savoir qu'au départ le traducteur doit être affranchi de deux servitudes, celle de la longueur et celle de la forme. Cela veut dire qu'il peut faire plus long ou plus court et qu'il a le droit de modifier l'économie interne d'un paragraphe ou d'une phrase, dès l'instant que sa traduction gagne en naturel et en exactitude.

Le deuxième principe est que les langues en présence ne sont pas nécessairement explicites au même degré pour un contexte donné. Là encore le traducteur doit jouir d'une certaine latitude. Il a le droit, par exemple, de préférer *Il ne pouvait en croire ses yeux* à *Il le regardait fixement*, traduction littérale de *He stared at it fixedly*, moins explicite que la traduction proposée. Celle-ci donne en effet la raison.

En troisième lieu, il faut admettre que les deux langues ne font pas le même usage du concret et qu'il ne faut pas leur

demander plus qu'elles ne peuvent donner. Ce qui compte c'est l'effet obtenu. Or on peut soutenir que si le compte rendu d'une course automobile a pour titre «Le coureur X entre dans la foule», l'horreur qu'en éprouve le lecteur français ne sera pas moindre que celle de l'anglophone apprenant que ce coureur «*crashed into the crowd*».

Pour rendre compte de la façon dont Marguerite Yourcenar a résolu les difficultés auxquelles elle s'est heurtée en traduisant, nous avons essayé de reconstituer en partie l'itinéraire mental qu'elle a pu suivre avant d'arriver à une solution de ces difficultés. Il nous a semblé que cette reconstitution présumée et forcément fragmentaire de ses observations et réflexions pourrait faire partie du journal de sa traduction, qu'elle aurait pu tenir si elle en avait eu le temps et le désir, un peu comme Gide a cru devoir tenir le journal de ses *Faux-Monnayeurs*.

Cet itinéraire nous paraît conditionné par deux facteurs qui se situent à deux niveaux différents, celui du métier et celui de l'intuition.

Par métier, nous entendons l'expérience acquise par le traducteur attentif aux difficultés qu'il doit résoudre au fur et à mesure, ce qui lui permet de passer avec plus d'aisance d'une langue à l'autre. Cette expérience est très importante, mais elle se situe à un niveau assez élémentaire de sa formation. Elle permet d'éviter les maladroites du traducteur inexpérimenté qui ne sait pas encore prendre un certain recul vis-à-vis de son texte et, de ce fait, ne réussit pas toujours à combiner l'exactitude du fond avec le naturel de la forme, qualités dont les traductions de Marguerite Yourcenar offrent de nombreux exemples.

Entre l'anglais et le français, il existe une équivalence fonctionnelle et sémantique entre les prépositions de l'un et les verbes de l'autre, ce qui fait qu'une suite de prépositions commandée par un verbe de mouvement en anglais devient une suite de verbes de mouvement en français. Ainsi nous lisons dans la traduction des *Vagues* que l'une des jeunes filles *descend (down through)* dans la cuisine (mais ne s'y arrête pas), *se glisse (out through)* dans le jardin, *dépasse (past)* la serre, et *se promène (into)* dans les champs.

C'est là un procédé de traduction élémentaire qu'un bon

élève du secondaire doit connaître, mais voici qui est moins évident : *The rocks became furnaces of red heat*. D'une façon générale, le bon traducteur doit savoir s'arrêter et, surtout en français, ne pas s'encombrer de ce qui va sans dire. De plus, dans le cas particulier qui nous occupe, il ne doit pas ignorer une différence essentielle entre *furnace* et *fournaise*. *Furnace* désigne communément un appareil de chauffage où le feu est à peu près invisible. *Fournaise*, au contraire, évoque le brasier, l'incandescence, et implique *red heat* qui, par conséquent, ne doit pas être traduit, et ne l'est pas en effet.

Dans cette même perspective, quand Henry James nous dit que Maisie, cette fois-là, *threw out a variety of lights*, la traduction mentionne simplement qu'elle fut *éblouissante*, et cet adjectif simple mais fort en dit autant que les cinq ou six mots anglais auxquels il correspond dans l'original. Sans nécessairement s'en rendre compte, Marguerite Yourcenar s'est conformée à un des deux principes d'Hilaire Belloc : elle n'a pas hésité à faire plus court, du moment que sa traduction n'en souffrait pas et même gagnait en netteté.

Souvent il suffit d'un léger coup de pouce pour améliorer la forme en serrant le sens de plus près. Du château qui domine telle ville de province, on nous dit qu'il est sombre. Mais cela pourrait se rapporter à l'intérieur. Or le contexte indique que cet édifice fait une tache sombre dans l'ensemble du paysage urbain. La simple addition de *masse* suffit à résoudre ce petit problème : *the dark castle, la masse sombre du château*. De même, traduite littéralement, Virginia Woolf nous aurait dit que les feuilles mortes étaient épaisses dans les chemins creux, et nous aurions compris ; mais cette phrase grammaticalement correcte, ne correspond pas à une vision française et notre traductrice l'a organisée, comme il convenait, autour du mot *couche* : les chemins sont couverts d'une épaisse couche de feuilles mortes.

Nous avons déjà dit que le degré d'explication varie d'une langue à l'autre. Pour rendre *How does she behave to children ?* la traductrice a préféré dépasser le comportement extérieur pour atteindre la motivation : *Et d'ailleurs, est-ce qu'elle aime les enfants ?*

Mais voici qui exige une visualisation détaillée de la réalité concrète. La jeune fille de tout à l'heure s'appuie maintenant

sur une barrière et reste ainsi assez longtemps pour que les barreaux s'impriment sur ses bras nus.

En expliquant de quoi il s'agit, nous avons instinctivement ajouté un mot qui ne correspond à rien dans l'original : *barreaux*. Ce n'est pas tout. Il faut un certain temps pour que les bras soient ainsi marqués, et ils le sont dans leur chair. Cela va sans dire, mais l'image sera mieux concrétisée en français en le disant. La traduction de *leaning here until the gate prints my arms* sera donc *penchée sur cette barrière dont les barreaux finissent par s'imprimer dans la chair de mes bras*. C'est beaucoup plus long, mais aussi plus harmonieux. En outre il convient de considérer que chaque langue a ses exigences propres et que le traducteur ne doit jamais les perdre de vue. La suite de mots anglais qui décrivent cette situation est adéquate pour le lecteur anglais. Par contre le lecteur français se contenterait moins facilement de « la barrière s'imprime sur mes bras ». La traductrice l'a senti et a ajouté les précisions que demande, dans ce cas, l'esprit français, souvent plus analytique.

On est en présence d'un cas semblable mais un peu plus difficile avec *the mind grows rings* dont la simplicité ne passe pas en français. Pour un anglophone, le concret des mots utilisés évoque immédiatement l'arbre dont la croissance est attestée par les cercles que révèle la coupe transversale de son tronc. Les mots français correspondants ne sauraient évoquer ce phénomène et faire saisir la comparaison entre le développement de l'esprit et la croissance d'un arbre. L'image est claire cependant; la difficulté est de trouver les mots pour la rendre. Marguerite Yourcenar nous propose : *L'esprit s'élargit d'année en année comme le tronc d'un chêne. D'année en année* représente les *rings* et l'arbre est devenu un chêne pour mieux évoquer l'idée de puissance.

Outre le métier, le traducteur littéraire doit posséder une qualité difficile à cerner, que nous appellerons l'intuition et qui lui permet de pénétrer le sens et la valeur des mots de l'original et de choisir dans sa langue les équivalents appropriés à chaque contexte. Cela l'oblige à une certaine transposition, laquelle aboutit à des équivalences que les dictionnaires le plus souvent ne connaissent pas parce qu'elles ne sont pas constantes, étant liées à des contextes

occasionnels et très individualisés. Nous sommes loin de l'univocité à laquelle tendent les termes techniques. Mais on sait que cette notion est étrangère au maniement de la langue usuelle et aussi de la langue littéraire. On peut poser en principe que dans le cas de celle-ci, les mots d'un auteur comportent presque inévitablement des nuances et des valeurs de contexte que les dictionnaires n'incluent pas dans leurs définitions.

Il ne faut donc pas s'étonner si le même mot employé par le même auteur en deux endroits différents demande à être rendu par deux équivalents différents et si le traducteur doit pouvoir se passer du dictionnaire pour établir cette différenciation. Les traductions de Marguerite Yourcenar, en particulier celle des poèmes d'Hortense Flexner, nous en fournissent d'excellents exemples, qui révèlent son talent. En voici, pour commencer, un très simple.

Le verbe *to slink* représente un faisceau de significations où l'analyse permet de reconnaître l'idée d'un déplacement furtif à laquelle s'ajoute celle du caractère ou sournois, ou craintif, ou honteux de ce mouvement. Aucun mot français n'a ce même champ sémantique. Notre traductrice a donc varié son vocabulaire. Des chiens *craintifs rôdent* dans une cour, tandis que des couples qui s'éloignent *glissent sur l'herbe, furtivement*.

Stark, selon nos lexiques bilingues, a pour équivalents *raide*, *rigide*, parfois même *désolé* et *morne*. Aucun de ces mots ne convient pour traduire *the apple tree stark, in the moonlight*, que Marguerite Yourcenar a parfaitement rendu par *la dure silhouette du pommier au clair de lune*. Cela suppose que, ne se bornant pas à l'article de ce mot dans le dictionnaire, «ce regard à fond sur les sens des mots» dont parle Valéry Larbaud et qu'elle semble posséder a su discerner l'idée de contour associée à celle de dureté.

Un oiseau de mer vient mourir sur le rivage. Il ne volera plus, il marche (*walking*). Du moins c'est ce que dirait une traduction machinale. *Cheminer*, l'équivalent qu'on nous propose, est beaucoup plus juste, parce qu'il implique une marche lente et pénible. À un moment donné, l'oiseau voudrait aller plus vite (*he hurried*). Ici encore refus du terme

banal (*se hâter*) en faveur de l'expression qui cadre avec l'intention du poète : *il tenta d'aller vite* (mais en vain).

On voit par ce qui précède que les mots de la langue courante sont souvent les plus difficiles, quand ils sont employés par un écrivain en dehors des contextes habituels. *Léger* ne traduit pas *light* dans deux emplois qu'en fait Hortense Flexner. Cet oiseau sur le point de mourir et qu'elle prend dans ses bras n'a plus son poids normal ; *il pesait peu* nous satisfait mieux que « il était léger », traduction littérale qui nous mettrait sur une fausse piste. Mais quand l'âme quittant le corps nous est présentée comme *faint and light*, la traductrice a pensé au mot *délesté*, et pour *faint*, qui évoque la faiblesse proche de l'évanouissement, *chancelante*. Dans un autre contexte, *light* devenu adverbe caractérise l'action de jeter au rebut et appelle comme équivalent notre adverbe *dédaigneusement*.

Autre mot dont la traduction semble évidente à première vue : *strange* et son dérivé *strangeness*. L'oiseau de mer qui chemine sous les arbres n'est pas dans son élément ; sa présence surprend, elle nous frappe comme *insolite*. Un peu plus tard, quand il se laisse approcher alors qu'il a toujours vécu à l'écart des hommes, c'est lui qui subit — et surmonte — l'étrangeté de cette situation : *accepting my strangeness*, dit l'auteur avec des mots très simples qui cependant ne passeraient guère en français et que Marguerite Yourcenar a transposé en *m'acceptant, moi, inconnue*.

Cherchons *vivid* dans un bon dictionnaire anglais-français. Il est peu probable qu'on y trouve *rehaussé*. Et cependant, c'est à cet équivalent que s'est arrêtée la traductrice pour marquer l'effet de contraste que produit le vert pâle du lichen sur le tronc noir des arbres.

Rarity est neuf fois sur dix notre mot *rareté*. Mais « la rareté de l'été » (*summer's rarity*) n'aurait pas grand sens pour le lecteur français ou pourrait lui laisser croire que c'est un été exceptionnel, alors qu'en fait cette rareté réside dans sa brièveté : *le bref été*. Et lorsque Hortense Flexner applique ce mot à la terre ingrate qui produit peu, c'est à *dénueement* qu'a recours Marguerite Yourcenar pour rendre *rarity* dans ce contexte.

Nous pourrions facilement allonger cette liste, mais nous avons assez d'exemples pour montrer que Marguerite Yourcenar a atteint un haut niveau d'excellence dans un domaine pour elle secondaire.

Il est peu probable qu'elle ait acquis cette compétence de propos délibéré. Il est plus simple et plus vraisemblable de penser qu'elle a été naturellement servie par un contact direct et prolongé avec la littérature anglaise ainsi que par le maniement de sa langue maternelle que lui vaut son métier d'écrivain. Son cas est semblable à celui d'André Gide et de Julien Green.

Sur ce point, notre propos s'applique tant au métier qu'à l'intuition. Le métier, par définition, s'apprend ; ce n'est pas le cas de l'intuition dont on peut tout au plus dire que, comme toute faculté, elle se fortifie avec la pratique. Nous avons vu que Marguerite Yourcenar s'est très tôt affranchie des servitudes de forme et de longueur en sachant, quand il le fallait, abréger ou allonger et modifier l'ordre des mots.

Les réussites de l'intuition sont plus spectaculaires et en outre nécessaires à la réputation de grand traducteur. En effet, de par sa nature, un texte littéraire exige d'être interprété pour être traduit. Or, interpréter c'est pénétrer et parfois expliciter les intentions secrètes de l'auteur et les rendre dans sa propre langue grâce à une connaissance à la fois scolaire et intuitive des deux vocabulaires.

Dans le tableau que nous avons dressé des deux principales fonctions qu'exerce la traduction dans notre civilisation, et qui, divergeant très vite, ne traitent pas la langue de la même façon, nous avons laissé entendre que la traduction littéraire demandait une connaissance approfondie des deux langues. Cela semble moins vrai de la traduction technique qui puise abondamment dans la documentation et où la nomenclature passe avant la syntaxe.

Le mérite de Marguerite Yourcenar est d'avoir fait bénéficier la traduction littéraire de sa maîtrise du français. Ce faisant, elle a servi la cause de notre langue en général. Si on examine en effet l'incidence de la traduction sur la qualité d'un idiome, on remarque qu'elle varie. Dans les pays bilingues, où l'on traduit beaucoup de textes utilitaires, le traducteur assume une responsabilité à l'égard de la langue d'arrivée

qu'il laisse parfois se contaminer. La traduction littéraire est moins exposée à ce danger surtout quand le traducteur est écrivain. Nous plaçant dans une tradition qui remonte à Amyot, nous dirons qu'une langue s'assouplit et s'enrichit quand elle se mesure avec un autre idiome dont elle doit rendre le message en sacrifiant le moins de nuances possible. C'est là un défi que nombre d'écrivains français ont relevé avec succès, et parmi lesquels se range Marguerite Yourcenar.

Université Laval

Notes et références

- ¹ Traduit dans les années qui ont immédiatement précédé la Seconde Guerre mondiale, ce roman, du fait des événements, ne devait paraître qu'en 1947.